

МОСКВА ГЛАЗАМИ НЕМЕЦКИХ ПОЭТОВ: ОТ СУБЪЕКТИВНОГО ВОСПРИЯТИЯ К СТЕРЕОМИФУ

Образ России традиционно присутствует в художественном сознании немецких писателей как результат освоения чужого этнического пространства в процессе общественно-политических, межгосударственных, культурных, в том числе и литературных, взаимосвязей. Москва наряду с Санкт-Петербургом, Волгой и Сибирью занимала и продолжает занимать важное место в имагологическом реестре топонимов, с которыми так или иначе любой иностранец связывает содержание онима «Россия».

Особая роль в формировании поэтического образа Москвы как отдельно взятого города и ономастической доминанты нашей страны принадлежит немецкому поэту эпохи барокко Паулю Флемингу, который несколько раз посещал Россию (1634, 1636, 1639) в составе посольства Адама Олеария. Полученные впечатления нашли отражение в произведениях, которые в свое время открыли совершенно новую тему в немецкой поэзии. И не только. Поэтические признания Флеминга в адрес Москвы и России (Великий и Нижний Новгород, Астрахань, реки Волхов, Москва, Ока, Кама, Волга, Обь) – первые поэтические свидетельства подобного рода в мировой литературе. Флеминга можно метафорически назвать первым славянофилом, или, выражаясь словами Л. Копелева, «первым настоящим западноевропейским другом России» [1, с. 23]. Своими панегирическими излияниями поэт почти на век опередил русских собратьев по перу.

Немецкий поэт был наслышан об укоренившихся в Средние века античных представлениях о «скифской дикости» России. Однако в отличие от своего друга Адама Олеария он сумел нарисовать более позитивную картину русской жизни. Флеминг корректирует уже сложившееся тогда представление о России как о дикой, темной стране.

Эту задачу, в частности, выполняет сонет «Великому городу Москве в день расставания (25 июня года 1636)»:

Краса своей земли, Голштинии родня,
Ты дружбой истинной, в порыве богоравном,
Заказанный иным властителям державным,
Нам открываешь путь в страну истоков дня.
Свою любовь к тебе, что пламенной огня,

Мы на восток несем, горды согласьем славным,
А воротясь домой, поведаем о главном:
Союз наш заключен! Он прочен, как броня!
Так пусть во все века сияет над тобою
Войной не тронутое небо голубое,
Пусть никогда твой край не ведает невзгод!
Прими пока сонет в залог того, что снова,
На родину придя, найду достойней слово,
Чтоб услышал мой Рейн напевы волжских вод.

(Перевод Л. Гинзбурга) [2, с. 91]

Чужое теряет лик «чужести», сквозь «скифскую дикость» зримо проступают очертания гуманистического, общекультурного начала.

Тексты Флеминга выполняют не только поэтическую функцию, они служат политическим целям миссии: выразить принимающей стороне признательность всех гостей, подчеркнуть важность диалога между Голштинией и Россией.

Общеизвестен его сонет-хвала городу Москве «Обращение к городу Москве при виде издалека ее золоченых башен»:

Град, русских городов владычица прехвальна
Великолепием, богатством, широтой!
Я башен злато зрю, но злато предо мной
Дешевле, нежель то, чем мысль моя печальна.

Мной зришься ты еще в своем прекрасном цвете;
В тебе оставил я что мне милей всего,
Кто мне любезнее и сердца моего,
В тебе осталася прекраснейшая в свете.

Избранные места России главных чад,
Достойно я хвалю тебя, великий град,
Тебе примера нет в премномом сем народе!

Но хвален больше ты еще причиной сей,
Что ты жилище, град, возлюбленной моей,
В которой всё то есть, что лучшее в природе.

(Перевод А. Сумарокова) [3, с. 474]

Архитектоника произведения обусловлена соединением двух образных пластов: Москвы и любимой женщины, прибалтийской немки из Ревеля. Москва Флеминга – царица. Великая, великолепная, прекрасная, богатая, златоглавая, небесная, она ассоциируется с русским народом и одновременно с любимой, госпожой, прекраснейшей из прекрасных, златовласой небожительницей, Базиленой (греч. «basilinna», «basilissa» – «царица»).

В результате метонимического смыслового расширения топоним не только выполняет назывную функцию, но превращается в инструмент создания по принципу ассоциации позитивно окрашенного, оценочного образа города-любимой. Следует учесть, что Москва, равно как и немецкий эквивалент «города» – *die Stadt*, – существительные женского рода.

Двумя веками позже молодой саксонский поэт Карл Теодор Кёрнер, погибший в 1813 г. в бою от пули наполеоновского солдата, никогда не бывавший в Москве, в одноименном сонете с болью описывая разрушения, вызванные пожаром, воспел прежний облик первопрестольной в тех же величавых тонах и образах, что и Флеминг, ни на минуту не сомневаясь, что столица возродится из пепла:

Вздываются кремлевских стен твердыни,
Сияют храмы, золото палат,
И роскоши Москвы дивится взгляд,
Как сказочной невиданной картине.

Но вот дворцы, как факелы, горят,
И сам народ зажег свои святыни.
Пылает Кремль, кольцом огня объят, –
Над ним горит венец страданий ныне.

Безумьем ли мы жертву назовем?
Пусть рушатся палаты золотые, –
В огонь, как Феникс, бросилась Россия.

Она воскреснет в пламени своем
И обновятся силы молодые.
Святой Георгий вновь взмахнет копьем!
(Перевод В. Шуфа) [4]

В отличие от Флеминга, любовавшегося в XVII в. блеском позолоченных башен Кремля и куполов церквей, создатель мифологизированного образа православной России рубежа XIX–XX вв. Р. М. Рильке восхищается их внутренним убранством и полумраком: «...мой Бог. Во мне темнея... / Он – молча алчущее корневище. / И попросту из теплоты Господней расту» (перевод С. Петрова) [5, с. 152].

Неизгладимое впечатление на Рильке произвела праздничная пасхальная служба в кремлевских храмах. В одном из отрывков «Часослова» [6, с. 249–366] рисуется образ православного московского храма. Чтобы усилить национальный колорит, слово «собор» дается помимо немецкого варианта (*Dom*) в оригинале: «Selten ist Sonne im Sobór» («В соборе редко солнце») [6, с. 292]. Антитеза, которая строится на противопоставлении света и тьмы, пронизывает весь текст, указывая на различие «темного» правосла-

вия как источника благочестия и «светлого», кичащегося своей просвещенностью европейского Ренессанса:

Ты – тот вечерний час укромный,
что стихотворцев согласит,
в уста пробьешься речью темной,
и каждый в песне неумной
тебя величьем одарит.

(Перевод С. Петрова) [5, с. 185]

Москва упоминается у Рильке наравне с культурными центрами Италии:

Тебе в наследство и Казань и Рим,
Флоренция с Венецией...
Москва с великой думой колокольной.
(Перевод С. Петрова) [5, с. 206]

Иным предстает предмет восхищения Москвой у певца России советской, И. Р. Бехера. Подобно Рильке, Бехер ставит Москву в один ряд с «древними» культурными центрами Европы. Описание значимых для него по тем или иным причинам городов (Тюбинген, Йена, Мюнхен, Берлин, Флоренция, Париж и др.) из цикла «Девять городов» («Neun Städte») завершается гимном Москве, «свободному городу, покорительнице мира» (*здесь и далее перевод наш.* – Т. К.). Однако предмет восхищения Бехера иной, чем у Рильке. Ни один из перечисленных городов не выдерживает сравнения с «городом, который растет, не зная границ» [7, с. 171]. Бехера, в духе урбанистических устремлений футуристов, привлекает новый дух «санации» Сталина, желавшего превратить старую столицу, облик которой определялся церквями, монастырями, дворцами, особняками, в том числе деревянными постройками, зачастую неприглядными, в современный город, построенный по строгому плану. В стихотворении «Старый московский дом» поэт приветствует снос старых построек, поскольку это должно было омолодить город, расчистить место для новых источников жизни, в данном случае – «освободить место для фонтана» [7, с. 259].

Русская Православная Церковь для Бехера олицетворяет прежнюю, достойную лишь порицания Россию. Для него «золотые купола» в стихотворении «Танцующая церковь» [7, с. 255] – нечто другое, нежели для Флеминга и Рильке. В нем поэт описывает свое впечатление от ночного вида Красной площади. Частью предвоенного интерьера Москвы стали прожектора, которые Бехер и сравнивает с церквями, выстраивая дихотомические пары «просвещение» – «религия», «прогрессивный» – «устаревший». С прожектором ассоциируется не только технический прогресс как таковой, но и поведенческая установка для масс: борьба с прошлым. Символизирующие

реакционное прошлое храмы лишь пассивно отражают свет, молча повинуются указам советского правительства, капитулируя перед натиском коммунистического строя. В духе экспрессионизма прежняя религия и прежний мессия уступают место новой вере и новому пророку.

Линия противопоставления социализма и СССР, в которых Бехеру видится идеал гуманизма, фашистской Германии – средоточию мракобесия и зла прослеживается и в олицетворенном образе военной Москвы из одноименного стихотворения поэта:

И вот в ночи многоголосый вой
Ворвался в сон: воздушная тревога!
Опасность у тебя над головой,
Опасность у московского порога.

Но щупальцы лучей уж тут как тут,
Уже решеткой небеса покрыли,
И яростно внизу зенитки ждут
Непрошенным гостям подрезать крылья.

Москва, Москва! Нам дорог твой наряд!
Как наше сердце в ожидании бьется,
Когда кометой по небу несется
Нацеленный в крыло врага снаряд.

Москва, Москва! Взор устремлен во мрак,
Мы знаем твердо, все народы знают:
В последний раз кружится этот враг,
В последний раз он над тобой летает.

Москва, Москва! Защитники твои
Могучих рук в борьбе не опустили:
Один пожар они не загасили –
Пожар любви, неистовой любви.

Такой неистовой любви к тебе,
Что, как броней, она тебя одела,
Чтоб ты, Москва, врага встречая смело,
Неуязвимою была в борьбе.

Москва, Москва! Когда в боях ночных
Стервятник над тобой кружит жестокий,
Я, словно клятву, повторяю строки –
Тебе давно уж посвятил я их:

«Из всех столиц, Москва, одна лишь ты
Растешь, как в сказке вырастает витязь.
Идите все, и на Москву дивитесь –
Здесь нет границ для новой красоты!

Москва! Ты властно требуешь от нас,
Чтобы и мы все выше вырастали,
Чтоб по старинке жить не перестали,
Чтобы огонь в груди у нас не гас.

Из всех столиц, Москва, лишь ты одна
Величия и гордости полна,
Здесь жизнь ключом кипит, а не влачится.

Идите все, смотрите: здесь народ
Москву, как мать родную, бережет,
Свою Москву – всемирную столицу».
(Перевод В. Нейштадта) [8, с. 351–352]

В этом гимническом, монументально-апофеозном образе Москвы сфокусированы сущностные признаки (от фольклорно-эпических до революционно-пропагандистских), ярко высвечивающие контуры утопического города-мечты, города-счастья для миллиардов, как представляется автору стихотворения, страждущих и гибнущих на темной стороне земли, за пределами СССР.

Мажорная тональность находит продолжение в произведениях поэтов ГДР, рассматривающих Москву как часть, метонимически замещающую целое (социалистическую советскую систему):

Москва! Как свободно звучит,
как, ликуя, звенит!
(Перевод наш. – Т. К.) [9, с. 92]

Стихотворение К. Гуна, написанное в 1958 г., воспринимается в антологии 2009 г. как анахронизм или, в лучшем случае, как курьез, представляющий сегодня разве что исторический интерес, поскольку его содержание отражает политические и идеологические реалии того времени, когда «белым, сидящим в теплом гнездышке» новоиспеченным мягкотелым, женоподобным братьям по классу, Берлину и Будапешту, не говоря уже о Вене, предписывалось брать пример с «прочной, как цемент, с твердой, как бетон», Москвы.

Эта сила и мощь, однако, оказывается никому не нужной в глазах западногерманского поэта В. Хёллерера. В стихотворении «Философия атомной бомбы», которое хорошо вписывается в общую мировоззренческую картину 1950–1980 гг., превалировавшую в среде интеллектуалов на Западе, «кремлевская стена в опустевшей Москве» [10, с. 831], присутствующая в апокалиптическом видении Хёллерера наряду с осиротевшими Эйфелевой башней, манхеттенской Уолл-стрит и прочими памятниками мировой ци-

вилизации, свидетельствует о всеобщем характере угрожающей человечеству атомной катастрофы.

Характерно, что признаки новой, перестроенной и постперестроенной эпохи вызывают у поэтов, обращающих свои взоры на нашу столицу, главным образом отторжение.

Симптоматично не лишённое симпатии, однако с ощутимым оттенком снисходительного превосходства и не имеющего личностной основы, а оттого несколько поверхностное восприятие стереотипа о России как стране экзотической в популярных шлягерах («Москва», «Распутин» и др.) известных западногерманских групп «Чингисхан» и «Бони-М». Созданные ими образы «разухабистой» России резко контрастируют с символами, которые используются молодыми авторами постсоциалистической эпохи. Стоит хотя бы упомянуть растиражированные группой «Раммштайн» бренды «Распутин» и «Казачок» из шлягера «Москва», созданного уже в эпоху Ельцина. Авторы-исполнители верно угадали «купи-продажный» дух новой постсоветской эпохи, запечатленный в образе (sic!) желанной продажной «девки» Москвы «с красными синяками на лбу и золотыми фиксами».

Дух преступности и наживы, духовной несвободы и безнравственности, воцарившийся в Москве 1990-х гг., передает современный поэт Дурс Грюнбайн в стихотворении 1996 г. «Самке гепарда в московском зоопарке», пародии-аллюзии на «Пантеру» Рильке. Зверь в клетке олицетворяет атмосферу столицы, превратившейся в зоопарк, где нет места людям. Они превратились в обезьян, толпящихся «за решеткой», зевающих на «дорогие меха», которые украшают плечи «невест гангстеров перед казино» [11, с. 96].

В глазах автора шуточного детского стихотворения «Путешествие по России в стихах» Эльмара Шенкеля Москва по-прежнему блистает золотыми куполами [12, с. 19–20]. Но их привлекательность, по всей видимости, ассоциируется у автора стихотворения с духом наживы, поселившимся в Москве, что выражается среди прочего в желании столичного города выколачивать деньги из иностранных туристов.

Для Карла Вольфа, слависта и друга России, «чужое» – неотъемлемая составляющая единого, но богатого своим многообразием целого. Поэтому так огорчает поэта приобщение постсоветской Москвы в стихотворении «Москва – хорошая страна» вслед за «Токио, Стокгольмом, Флоренцией и Пекином» к мнимым ценностям цивилизации вроде пресловутого «Макдональдса» [13, с. 72].

Неслучайно и то, что деидеологизированное восприятие постсоветской России в 1990-е гг. позволяет поэту Мартину Кирхгофу, который, как в свое время Бехер, любит красными звездами Кремля, увидеть в «московских звездах» (название стихотворения, не опубликовано) не символы прошлой эпохи, а не утратившие эстетической ценности и заслуживающие восхищения предметы материальной культуры.

Литература

1. *Kopelew, L.* Fremdenbilder in Geschichte und Gegenwart / L. Kopelew // Russen und Rußland aus deutscher Sicht: in 5 Bd. / hrsg. von L. Kopelew. München, 1985. Bd. 1. S. 3–32.
2. *Флеминг, П.* Великому городу Москве в день расставания / П. Флеминг // Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга / сост., предисл. и примеч. переводчика. М., 1976. С. 91.
3. *Флеминг, П.* Москве / П. Флеминг; пер. А. Сумарокова // Избранные произведения / А. П. Сумароков. Л., 1957. С. 474.
4. *Кёрнер, Т.* Москва / Т. Кёрнер; пер. В. А. Шуфа // Новое время. 07. 08. 1912.
5. *Рильке, Р. М.* Часослов / Р. М. Рильке // Избранные сочинения / Р. М. Рильке. М., 1998. С. 151–254.
6. *Rilke, R. M.* Sämtliche Werke: in 6 Bd. / R. M. Rilke. Wiesbaden; Frankfurt a. M., 1955. Bd. 1. – 879 S.
7. *Becher, J. R.* Sonett-Werk. 1914–1954 / J. R. Becher. Düsseldorf, 1956. – 623 S.
8. *Бехер, И. Р.* Избранные сочинения / И. Р. Бехер; под ред. Н. Вильмонта. М., 1961. – 806 с.
9. *Huhn, K.* Moskau / K. Huhn // Lyrik der DDR / hrsg. von H. L. Arnold, H. Korte. Frankfurt a. M., 2009. S. 92.
10. *Höllerer, W.* Philosophie der Neutronenbombe / W. Höllerer // Der neue Conrad: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart / von K. O. Conrad erw. und aktualisierte Neuausg. 2. Aufl. Düsseldorf, 2000. S. 831.
11. *Grünbein, D.* Einer Gepardin im Moskauer Zoo / D. Grünbein // Neue deutsche Literatur. 2001. № 5. S. 96.
12. *Schenkel, E.* Eine Rußlandreise in Versen / E. Schenkel // Sprachzirkus: Texte für und gegen den Spaß. М., 2004. S. 19–20.
13. *Wolff, K.* Ex oriente luxus. Infinitives aus Russland: Gedichte / K. Wolff. St. Ingbert, 2003. – 168 S.